إضاءات نقدية (فصلية محکّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

# بدايات الأدب المسرحی فی إيران فی مرآة النقد

**ناصر قاسمی***

**ندا رسولی****

**الملخص**

عرفت إيران قبل الإسلام و بعده أنواعاً من المسارح التی استمدت مادتها من الأدب الشعبی والأساطير والحكايات الشعبية من مثل: التعزية، وميرنوروزی (أميرالنيروز) والتقليد وتخت حوضی (عروض الحوض) وغيرها. كذلک شهدت إيران فی العصر السامانی (٨٥٨ – ٩٦٨م) تطوراً كبيراً فی الأدب، وفی هذا العصر بذلت محاولات فی مجال المسرح والأدب المسرحی أيضاً، ولكن هذه الجهود ذهبت أدراج الرياح بعد هجوم المغول علی إيران، وتعرض الأدب والثقافة فی هذا البلد لنكسة رافقها انحطاط حتی العصر الصفوی فی أوائل القرن السادس عشر للميلاد، فانبعثت فی الأدب روح جديدة وعاد المسرح مرة ثانية إلی الحياة ولكن بشكل مبدئی.

وقد عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربی الحديث ضمن مختلف أشكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون بطهران وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية. وكان ميرزا آقا تبريزی أول كاتب ومؤلف مسرحی إيرانی؛ فقد كتب ثلاث مسرحيات قصيرة سنة ١٨٦٦م، نشر بعضها فی حواشی صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م، كما استعان بفن الكتابة المسرحية فی عرض آرائه السياسية والفلسفية.

**الكلمات الدليلية:** إيران، المسرح، الأدب المسرحی، التعزية.

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، پرديس قم، إيران.
**. خريجة ماجستير من جامعة العلامة الطباطبائی، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادی نظری منظم

Naserghasemi@qc.ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١/١٧هـ. ش    تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٣هـ. ش

## المقدمة

المسرح نوع من أنواع الأدب يستطيع الشخص أن يدرک من خلاله عادات المجتمع وتقاليده، والواقع أنه لم تخل أمة من الأمم من المسرح والتمثيل مهما كانت ظروفها، ومادام الإنسان موجوداً فی المجتمع فلايخلو المجتمع من التمثيل والمسرح لوجود الرغبة لدى الإنسان فی الاحتفال والتقليد.

كان المسرح منذ بدايته لوناً من ألوان التقليد ولم يكن مقتصراً على مكان معين، وكان يقام فی الاحتفالات التی يجتمع الناس فيها، وعلى هذا تعد جميع النزعات الاحتفالية ضرباً من التمثيل.

كذلک تعد الظواهر المسرحية من مظاهر التراث الشعبی؛ لأنها تتضمن المادة المعرفية والقيم الإنسانية والعادات القومية وتشكل حلقة وصل فی سلسلة الحياة المسرحية بمفهومها الحالی، ومن ثم فعلينا أن نحافظ عليها بوصفها ثروة فكرية وثقافية عظيمة.

وتأتی أهمية هذا البحث من الكشف عن جذور المسرح فی الحضارة الإيرانية منذ أقدم العهود، وما طرأ على هذا المسرح من تطور، لتأصيل المسرح فی إيران، وتأكيد جذوره القديمة، كما تأتی من خلال تعريف القارئ العربی بالمسرح فی إيران. والحقيقة أن المسرح فن أصيل تعرفه شعوب العالم، وليس صحيحاً ما يقال عن سبق أوربة ولاسيما اليونان إلى معرفة الفن المسرحی.

فی البداية حديث موجز عن المحاولات التی سبقت نشأة الأدب المسرحی فی إيران، ثم نعرض بعض الظواهر المسرحية الإيرانية، وأخيراً نتطرق فی إيجاز بالغ إلى نشأة المسرح فی إيران وإلى كيفية تعرّف المسرحيين الإيرانيين على المسرح بمفهومه الأوربی الحديث.

## بدايات الأدب المسرحی فی إيران

### ١. ما قبل نشأة الأدب المسرحی

فی إيران القديمة إضافة إلى الفنون الجميلة التی تشمل الفن المعماری، والنحت، والموسيقى الغنائية، والحماسية، والمذهبية، والرقص، والرسوم، والنقوش، و... كانت

هناک آثار تدل علی وجود المسرح والأدب المسرحی فی ذلک العصر.

ونحن فی الأغلب نعد اليونان مهد الأدب المسرحی، ونقول: إن المسرح نشأ فی اليونان، ثم اقتبست الأقوام الأخری، وبخاصة الشرقية منها هذا الفن منهم. ولکن ألم تکن اليونان مرتبطة بالشرق ولاسيما إيران فی يوم من الأيام؟ ألم تکن بين حضارة اليونان وحضارة الأقوام الشرقية ولاسيما حضارة إيران علاقات ثقافية وعلمية مشترکة آنذاک؟

يقول ويليام دورانت: «کانت إمبراطورية إيران الملکية فی عهد داريوش عام ٥٢٢ ق.م (ملک من ملوک عهد الأخمينيين) قد وصلت إلی ذروة القدرة والعظمة، وکانت تشتمل علی أکثر من عشرين ولاية أو ما يسمّی ''ساتراب'' باللغة اليونانية. وکانت ولايات الشام وشرق آسيا والشرق الأوسط جزءاً من الإمبراطورية العظمی، ولم يشهد التاريخ دولة تدانيها فی العظمة والاتساع.» (دورانت، ١٣٦٥ش، ج١: ٥٢٣)

ومما لا شک فيه أن هذه الولايات کانت ترتبط بأمور کثيرة لانستطيع أن ننکرها، منها العلاقات الدينية والمذهبية، ذلک أن إيران بغض النظر عن التقسيمات الجغرافية الجديدة کانت لها علاقات ثقافية وثيقة مع اليونان آنذاک، حيث يعتقد البعض أن ديونيزوس(إله من الآلهة) کان إله مذهب الهندو- الإيرانی وفی اعتقاد اليونانيين أن وادی السينا الموجود فی محافظة کرمانشاه فی إيران الذی يطلق عليه حالياً «بيستون کرمانشاه» هو المکان الذی مضت فيه أيام ديونيزوس. (جنتی عطايی، ١٣٣٣ش: ٢٥)

وتجدر الإشارة إلی أن ديونيزوس کان إله اليونانيين نفسه وتأثرت نشأة مسرح اليونان بطقوسه التی کانت تجری سنويّا، ذلک أنهم کانوا فی هذه الطقوس والاحتفالات يخرجون من معبد آکروبليس (معبد فی کرمانشاه) تمثال إله ديونيزوس، ويحملونه إلی أثينا، وفی أثناء ذلک کانوا يقيمون حفلات اللهو والطرب وينشدون أشعاراً تسمی «ديتی رامب» مع فرقة مکونة من خمسين شخصاً، وکانت هذه الأشعار علی شکل محاورة، وقد أدّت بمرور الزمن إلی إيجاد الحوار الدرامی. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ١١٠)

ومن الدلائل التی تُثبت وجود المسرح فی إيران بقايا الاحتفالات والطقوس الدينية التی کانت تُقام منذ آلاف السنين، علی الرغم من الصعوبات والعراقيل التی کانت

تواجهها، منها اعتقاد مهرپرستى (عبادة إله من آلهة الزرادتشت) الذى كان سائدا فى العهد الإخمينى، وبحسب العادة فى هذا الاعتقاد كان الممثلون يقيمون مصطبةً (منصةً) لتمثيل الطقوس المذهبية، وكان هناک أيضاً ممثلو «مصائب ميترا» (الشخصية الكبيرة القائدة لاعتقاد مهرپرستى) يضعون على وجوههم أقنعة مختلفة الأشكال ويعرضون طقوس العبادة واحتفالاتها على المصطبة (المنصة) ويتنكر أيضاً مشاركو هذه المراسم بأشكال مختلفة، ولكن هذا المسرح الطقوسى قد تغيّر إلى المسارح المذهبية التى أثّرت فى نشأة المسرح الإيرانى الحديث. (رضوانى، ١٣٥٧ش: ١٦٧)

ومن هذه الاحتفالات التى كانت تجرى فى العصور الماضية والتى ماتزال تجرى الاحتفال بحلول الربيع أو بعبارة أخرى: الاحتفال ببعث الطبيعة بعد سباتها الشتوى. وهناک وثائق تشير إلى تعزية الناس فى بخارى من أجل موت «سياوش»، حيث يمثّل شخص «سياوش» وينام فى تابوت يحمله بعض الرجال معتبراً أن هذا الأمر له جذور أسطورية تحوّلت إلى الواقع. (بيضائى، ١٣٨٥ش: ٣٢- ٣١)

**٢. بدايات نشأة الأدب المسرحى**

شهدت إيران فى العصر السامانى (٨٥٨ – ٩٦٨م) تطوراً كبيراً فى الأدب – نظماً ونثراً– وبرز شعراء وأدباء كبار من أمثال رودکى، والشهيد البلخى، وبوشكور البلخى، ودقيقى، وكسايى، والمروزى وغيرهم. وقد اهتموا جميعا بالأدب ولاسيما النثر، وفى هذا العصر دعا الملوک والسلاطين الشعراء والأدباء إلى بلاطهم وأغدقوا عليهم الأموال وشجعوهم على الإبداع حيث بلغ الأدب، ولاسيما النثر، ذروته، ولكن بعد هجوم المغول على إيران فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى ذهبت هذه الجهود أدراج الرياح إذ أحرقت المكتبات والآثار الفنية المتبقية من هذا العصر. يقول المؤرخون: هؤلاء القوم قد ألحقوا أضرارا كبيرة بإيران فى المجالات كافة، بينما أصيبت إيران بالضعضعة والانحطاط اجتماعيا، واقتصاديا، وثقافيا، وحضاريا، وعادت إلى الوراء، وكادت هذه الفنون تضمحل، ولاسيما الأدب المسرحى، حتى جاء العصر الصفوى فى أوائل القرن السادس عشر للميلاد، ونفخ فى الأدب روحا جديدة، واهتم الأدباء والملوک بالأدب

وفن المسرح وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة، ولكن بشكل مبدئی وتقليدی، وسميت مسرحياته بالمسرحيات المذهبية. كانت مسرحيات هذا العصر تكتب نظماً، ولم يكن هناک كتّاب محدّدون فی هذا المجال، وأدلی الشعراء بدلوهم فی هذا المجال، وتركوا مسرحيات شعرية لاتخلو من طرافة أدبية، ولعلّ بعض هذه المسرحيات قدترجمت إلى اللغات الأوربية. (ملک پور، ١٣٦٣ش: ٤٩٨)

ذُكر أن فی عهد الساسانيين خاصة فی عهد بهرام گور (٤٢١ – ٤٣٨م) دخل اثناعشر ألف ممثل ومطرب بدویّ من الهند إلى إيران، وانتشروا فيها وقاموا بالتمثيل وعزف الموسيقی وعرض مسرح الدمی، وأصبحت لعبتهم أحد الجذور القوية للمسرح الإيرانی. (بيضائی، ١٣٨٥ش: ٤٣)

### ٣. الظواهر المسرحية فی إيران

شهدت إيران قبل الإسلام الظواهر المسرحية متمثلة فی بعض الطقوس الدينية والاحتفالات القومية والمواكب الملكية، وعرفت إيران أيضاً بعد دخول الإسلام أنواعاً من المسارح التی استمدت مادتها من الأدب الشعبی والأساطير والحكايات الشعبية، منها:

أ. نمايش تعزيه (= مسرح التعازی): وهو عرض مصائب أنبياء الله وأوليائه ومآسيهم ولاسيما عرض المؤلم لاستشهاد الإمام الحسين (ع) وأصحابه أو عرض لإحدى الوقائع التی حدثت فی أرض الطف، وهو يقام فی الأغلب فی شهری محرم وصفر. وهذه المآسی المذهبية تشبه عروضاً دينية وأخلاقية كانت تعرض فی القرون الوسطی بأوربا. (چرولی، ١٣٦٧ش: ٣٧-٣٦) ويعدّ مسرح التعزية من الأركان والعلامات المميزة للمسرح الإيرانی على مرّ العصور، كما يقول جنتی عطائی: إن التعازی تعدّ أشهر الآثار الدرامية الإيرانية الأولی، بل يمكن أن نسميها أولی مآسی إيران المسرحية. (جنتی عطائی، ١٣٣٣ش: ٣٢)

كان مسرح التعزية يُكتب نظماً، ولأجل هذا دخل الأدب ودرسه الأدباء بوصفه مادة أدبية. ففی العصر الصفوی منذ مطلع القرن السادس عشر الميلادی عمد الشعراء

إلى التبارى فى تدوين الأعمال النثرية ونظم البكائيات والملاحم التى تتخذ من مأساة كربلاء موضوعا لها.

كان مسرح التعزية يُنظم على وزن المثنوى (القالب الشعرى فى الأدب الفارسى الذى تختلف قافية كل بيت فيه عن قافية الأبيات الأخرى)، ولكن بعد مرور الزمن استخدمت فيه أوزان مختلفة منها: المسمّط والترجيع بند(من القوالب الشعرية التى يتكرر المطلع فيه بعد عدة أبيات) وأساليب مختلفة منها، كالأسلوب الخطابى، والوصفى والحماسى وغيرها... والخلاف الوحيد بين التعزية والشعر يكمن فى أن التعزية كانت تكتب بأسلوب حوارى.

وبوصف التعزية جنساً أدبياً مستمداً من المسرح الشعبى فقد استخدمت فيه اللغة العامّية ومصطلحاتها، وهى لغة تميل إلى البساطة فى هذا الشكل المسرحى الشعبى من بين كلّ أشكال الأدب الفارسى، فترتبط التعازى ارتباطاً مباشراً بعامة الإيرانيين وبأبسط مستويات اللغة، وبالتالى فإن الأشعار المستخدمة فيها لم تكن متينة وفخمة، بل كانت بسيطة وواهنة.

وبرز فى مسرح التعزية عنصرا الشقى والولى أو بعبارة أخرى هناك جانب المظلوم البار المستضعف والظالم الشرير المستكبر، ولايخرج مضمون التعازى عن هذا الشكل. وفى هذا المسرح ينتهى الصراع لصالح الشرّ ظاهريّاً، و لكن الفائز الواقعى معنويّاً وفلسفيّاً ومذهبيّاً هو البار المحسن. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۹)

ففى المسرح الغربى، يتمّ فى هذه الثيمة (theme) التنويع فى الشخوص وفى هوية الصراع وفى تناوب الانتصار بين الخير والشرّ وفى أدوات إدارة الصراع وأسلوب حله وفى الرؤية المسرحية وما إلى ذلك. أما فى مسرح التعازى فكل هذه العناصر المسرحية واحدة ولايتغير فيها شىء، فطرفا الصراع لايتغيران ولاينتهى الصراع بينهما إلا بانتصار الشرّ ظاهرياً. (علوب، ۲۰۰۰م: ۲۴)

تنقسم التعزية حسب الموضوع إلى ثلاثة أقسام: أ. الواقعة ب. قبل الواقعة ج. المشهد.

أ. الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الأصلية التى تتطرق إلى استشهاد الإمام

الحسين(ع) وأصحابه فحسب.

ب. قبل الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الفرعية التی ليس لها استقلال روائی، بل كانت تُمثّل معتمدة على ارتباطها بحدث ما.

ت. المشهد أو المشاهد: وهی المسرحيات التی حوت عناصر مضحكة وكان لها استقلال روائی باعتبارها تُمثّل موضوعاً مستقلاً. (ملک پور، ١٣٦٣ش: ٢٤٢)

كان مسرح التعزية يعرض فی المجالس العامة أو القصور أو الهواء الطلق أو داخل الخيام... ولكنه كان يعرض فی أكثر الأوقات فی التكايا أو مركز المدينة أو القرية المقدسة، ويعرض أيضاً فی الأماكن المرتفعة فيحيط به المتفرجون، مع العلم أن التعزية قد خلت من الديكور والخشبة والأدوات الحديثة وما نعهده اليوم؛ فكان الديكور رمزياً بسيطاً جدّاً، إذ يكفی أن يوضع إناء ممتلئ بالماء كی يرمز إلى نهر الفرات، وكان صعود أو نزول الممثل فی الديكور يدل على سفره، ولم يكن المخرج متفرجاً بمعناه الحالی، بل كان من ضمن ممثلی مسرح التعزية الذی كان يقوم بإرشاد الممثلين فی ارتداء الملابس ويعلمهم طريقة مسک الأدوات الحربية. (چرولی، ١٣٦٧ش: ٣٨)

وكان الرجال فی مسرح التعزية يقومون بأدوار النساء، وكان بعض الممثلين يحفظون نص المسرح، ولكن أكثرهم كان يقرأ من النص المكتوب، ومن الجدير بالذكر أنه كان للموسيقى دور أساسی فی التعزية، فالممثلون يقومون بأدوارهم مع صوت الموسيقى المرتفع والجميل، وتمتلئ خشبة المسرح بالأدوات الموسيقية من مثل: الطبل، والصنج، وغيرهما. إن التعزية مليئة بالحوادث وفی كل لحظة تجری حادثة جديدة، وعندما يستشهد الممثل فی العرض تصل التعزية إلى ذروتها. (آژند، ١٣٧٣ش: ١١)

والملاحظ أن المتفرج عندما كان يشاهد العرض يستشف منه بعض مظاهر الظلم فی حياته، فيقارن عذابه بعذاب الأولياء ويتأثر به، معتبراً أن هذا الظلم كان أمراً واضحاً فی المجتمع الإيرانی المستبد من العصر الصفوی وما بعده.

وكان لكل تعزية مدير أو مخرج يطلق عليه "معين البكاء"، وكان يقوم بأعمال مختلفة فی العرض من مثل: التذكير بالأشعار المنسية، والتقصير من الحوار أو الإكثار منه، إضافة إلى الهجمات خلال العرض وتبديل الممثلين. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ٤٠)

وعلى الرغم من أن نشأة مسرح التعزية وانتشاره فى البلاد ليس واضحاً تماماً، فإن الدراسات تشير إلى أن التعزية لها بذور فى إيران قبل الإسلام، ولاسيما لدى تأبينهم لسياوش، الشخصية التاريخية الإيرانية، وكذلك فإن لها جذوراً فى عصر الديالمة، ويذكر أن معزّ الدولة الديلمى أمر عام ٩٣١م بعد فتح بغداد بأن يجتمع الناس فى يوم عاشوراء ويقيموا التأبين. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٠)

تطورت التعزية فى عصر ناصرالدين شاه القاجارى بعد عودته من أولى زياراته إلى أوروبا عام ١٨٧٣م، حيث أمر بتجهيز تكية الدولة معمارياً لتصبح على غرار "ألبرت هول" (Albort Hall) الموجود فى العاصمة البريطانية بغرض عرض المسرحيات الحديثة فيها. ولكن حين رفض شيوخ المدينة المسرح الحديث تحوّل المسرح الذى بناه إلى تكية وقاعة لعرض تمثيليات التعزية. (المصدر نفسه: ٣٢١)

لقد ضعفت التعزية فى إيران بعد الثورة الدستورية واحتكاكها بالغرب حتى كادت تخرج عن إطارها العام. وعندما جاء رضا شاه البهلوى إلى السلطة قام بتوسيع العلاقات مع الغرب لتحديث كل المجالات، ولكنه لم يعن بالتقاليد والطقوس الشعبية عناية كبيرة، الأمر الذى أدى إلى ضعف مسرح التعزية والتقاليد المسرحية، فقام رضاه شاه وأنصاره بمنع هذا المسرح، ولكن الناس، وعلى الرغم من هذا التشدد ومعارضة الحكومة، حافظوا على المسرحية التقليدية فى أكثر المدن الصغيرة والكبيرة. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٢)

ب. ميرنوروزى (= أمير النيروز): وهو من العروض التى لها جذور فى الطقوس القديمة، وقد مثّلت بأسماء مختلفة، وكان ميرنوروزى بعروضه يدل على بسط العدل والقسط، حيث ينبّه نظام الحكومة بتمثيله فى أيام النيروز لإجراء العدل والقسط فى البلد.

كان العرض يجرى على النحو التالى:

يختار الناس أميراً من بينهم فى الأربعاء الأولى من السنة الجديدة، ويطلقون عليه ميربهارى (أمير الربيع)، وفى هذا العرض كان ميرنوروزى يجلس على العرش عند طلوع الشمس، ثمّ ينبه أحد الأشخاص أعضاء البلاط على حضوره تعظيماً وتكريماً، فى حين يختار الوزير أشخاصا كالخدم والعازفين فى البلاط، فعندئذ كان ميرنوروزى

يأمر بتحرير السجناء غير المذنبين، وبإصلاح ذات البين بين العائلات، ويجبر الأثرياء على تقسيم أموالهم بين الفقراء، وكانت حكومة نوروزى تستغرق من ٣ إلى ١٥ يوماً. (ايوبيان، ١٣٤١ش: ١٢٢، ٩٩)

ومن الجدير بالذكر أن هذا المسرح اندثر بعد مرور الزمن ولم يبق منه إلا ما يجول فى الذكريات.

ت. مسرح التقليد: وهو مسرح ملىء بالفرح والضحک، وكان يطلق عليه المضحكة، وتعرض فيه موضوعات الحياة اليومية وقضاياها والظواهر شبه الأخلاقية، وهذه الموضوعات والمضامين كانت مأخوذة من الحكايات الشعبية والأساطير القديمة، علماً بأن نص هذا المسرح لم يكن مكتوباً، بل كان المقلدون يمثّلونه ارتجالاً.

إن مهرّجى البلاط كان لهم أثر بالغ فى تكوين هذا المسرح وتطويره، بينما كانت للتقليد أنواع مختلفة منها التاريخى، والأسطورى، والتخيّلى، وشبه الأخلاقى، والمستمد من قضايا الحياة اليومية. (آژند، ١٣٧٣ش: ١۴)

ث. معركه گيرى(=مسرح المعركة): وهو من المسارح التى ترجع جذورها إلى ما قبل القرن التاسع للهجرة، وينقسم أشخاص المعركة بدورهم إلى ثلاثة أقسام: أهل الحديث، وأهل القوة، وأهل اللعب. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٣)

والمعركة هى من المسرحيات التى كان يمثلها شخص واحد فى الأماكن والساحات العامة مثل المقهى، وكانت المعارک تبدأ بعد طلوع الشمس بساعتين حتى الظهر، وقد تمتد إلى غروب الشمس، فعندئذ كان صاحب المعركة يغيّر مكانه مع صاحب المعركة الأخرى، ومن الأعمال التى كان يقوم بها أصحاب المعارک فى ذلک الزمن فى طهران ومدن إيران الأخرى: تعبيرخواب (العرافة)، وشعبده بازى (الشعوذة)، ومداحى( المدح)، وپهلوانى (ممارسات بطولية)، ومارگيرى (مسک الأفعى)، وميمون بازى (اللعب بالقردة)، وغيرها، وقد تغيّر مسرح المعركة بمرور الزمن وانقرض بالتدريج. (آژند، ١٣٧٣ش: ١۴)

ج. نمايش تخت حوضى(= عروض الحوض): وهو من العروض الإيرانية الأصيلة التى تعود جذوره إلى العصر الصفوى (١۴٩٩ – ١٧٢٧م). وسبب التسمية أن البيت

الإيرانى التقليدى كان يضم حوضاً كبيراً يتوسط الفناء، تربى فيه الأسماك ويستخدم لسائر الأغراض المنزلية، وفى المساء كان أهل المنزل يحيطون بهذا الحوض الذى يغطّونه بالخشب للمسامرة واستقبال الضيوف، وتقام على سطح الحوض تمثيلية قصيرة للتسلية. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٤- ٣٢٣) وكان الأسود فى هذا المسرح يشكل الشخصية المحورية وعُرِف بهذا الاسم.

تطوّر مسرح الأسود أو (تخت حوضى) منذ عام ١٩١٦م وتغيّر شكله ونسيجه، بينما دفعته تحولات سياسية واجتماعية فى البلاد إلى النهج الآخر، واستخدمت فيها القضايا السياسية والاجتماعية فلقى إقبالا جماهيريّا آنذاک بسبب رسوخه بين الناس. (غريب پور، ١٣٨۴ش: ۵۴)

وكان الارتجال وبداهة القول يشكّلان محوره الأساسى، بينما يرافقه الرقص والغناء، ويتميّز ببساطة اللغة وسهولة الإخراج وقلة ما يحتاجه من إمكانيات للعرض، وكانت اللغة النثرية هى الغالبة فى عروض الحوض، ويتخلل بعضها الأشعار وتتخذ عروض الحوض من روح الفكاهة والنقد الاجتماعى والسخرية محوراً لها.

وكان الزمان فى هذا المسرح سيالاً، وكان المسرح يستلهم أكثر مضامينه من الموضوعات التاريخية التى تستحضر الزمن الحاضر، بينما كان التضاد فى الأمور يحسب من عناصره الأصلية التى تتداول بين الأسود والشخصيات الأخرى.

ومما تجدر إليه الإشارة أن الأسود الذى يقوم بالدور الأول فى هذا المسرح قد يكون رمزاً لأفريقيا، حيث تصل جذوره إلى تعرف المسلمين على هذه القارة منذ عصر الإسلام. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٧)

ح. خيمه شب بازى(= مسرح خيال الظل أو الكراكوز): وهو من العروض التى كانت تقدم داخل الخيمة ليلاً، ويستمد مادته من الأساطير والحكايات الشعبية، والبطل فى هذا العرض يُسمى پهلوان کچل (البهلوان الأقرع)، وهو يمثّل دائماً جانب الخير أو يُؤدى أنماطاً متعددة من الشخصيات، ويعدّ هذا المسرح نوعاً من مسرح العرائس الذى يتمّ تحريک الدمى فيه بالخيوط، وكان الديكور صندوقاً يجلس المتفرجون على جانبيه، ويقوم بتحريک العرائس شخصان يقف أحدهما وراء الستار ويحرک الدمى، بينما يقف

الآخر فی الخارج ويضرب الدفّ ويُؤدّی الحوار ويشارک فی العرض. (بيضائی، ش: ۱۰۶، ۸۵)

ويقتصر أسلوب التعبير على الحوار المباشر بين الشخصيتين، واللغة المستخدمة فيه غالباً هی اللهجة العامية بصورتها الجارية على لسان الناس، ويستمد موضوعاته من الحياة اليومية والواقع الاجتماعی، وحين يتمّ تقديم العرض أمام المارّة فی الطرقات يجمع بعض المال من المتفرجين فی نهايته.

وكان يُطلق على هذا العرض فی أصفهان «عروسک پشت پرده» (= الدمية خلف الستار) وكان معروفاً بين سكان مدينة شيراز بـ(جی جی ويجی)، والجدير بالذكر أن القصص التی كان يُعاد ذكرها فی مسرح الكراكوز كانت منتقاة من قصص چهار درويش(أربعة دراويش)، وپهلوان كچل (البطل الأقرع)، والسليم خان، وحاجی وشلی وحسن كچل (حسن الأقرع) وغيرها من القصص التی كانت مشهورة فی تلک الأيام وما قبلها، واللافت للنظر أن الممثل الذی كان يحرّک الدمی كان يُطلق عليه اسم «الأستاذ» والذی كان يتكلم بدل العرائس يسمی «تلميذاً». (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۹)

خ. پرده خوانی(= قراءة المشهد المسرحی): وكان هذا المسرح يتضمن إضافة إلى العرض المذهبی فن التصوير، ويعرض هذا المسرح المأساة أو المصيبة مع الرسم والصورة، وكان لكل مشهد حكاية تُشخّص مع قارئ المشهد وتعرض الرسوم.

إن زمن نشأة هذا المسرح ليس واضح المعالم، ولكن الدراسات تشير إلى أن جذوره تمتدّ إلى العصر الصفوی إذ إنه بعد تلک الفترة نضج وتطور، ومما يجدر ذكره أنه فی صدر الإسلام أهمل هذا المسرح وذلک أن الإسلام يرفض أی شكل أو تصوير، ولكنه مع مرور الزمن لقی اهتماماً جماهيرياً واسعاً. (المصدر نفسه: ۱۹)

فی هذا المسرح كان قرّاء المشهد يبادرون إلى ذكر ما حدث قبيل الواقعة تمهيداً للعرض وفضائه ويقدمون غناءً حسناً ويذكرون مناقب أولياء الله وفضائلهم. (عناصری، ۱۳۶۶ش: ۱۸۰)

كذلک كان قرّاء المشهد مطلعين على فن التصوير والرسم وعلى الروايات المختلفة، فكانوا يستخدمونها فی وقتها ارتجالاً، كانت المشاهد فی هذا العرض تتشكّل من عدة

مجالس يُذكر فيها حوادث ومصائب حياة أهل البيت(ع). (آژند، ١٣٧٣ش: ١٩)

د. نمايش نقالى(= مسرح النقل والحكاية): وهو نقل الحديث أو الحكاية نظماً أو نثراً، والنقال هو الذى ينقل الوقائع والحكايات بالإحساس والحماس ويرافقها بالحركات والسكنات، بينما كان النقال يستطيع بحد ذاته أن يشجّع عدداً من الناس على الأمور العامة أو الشخصية. وكان النقال يقوم بسرد أساطير الشاهنامه للفردوسى وقصصها، حيث إنه بهذا العمل كان يهيج أحاسيس المستمعين القومية والحماسيّة إضافة إلى التسلية، وكان النقال أو الحكواتى يؤدى بصوته أو أحياناً بحركات جسده جميع أدوار أبطال حكايته وهو يقصّ على المستمعين وقائع السير والأساطير والحكايات المثيرة. (بيضائى، ١٣٨٥ش: ٨١؛ ملكم، ١٨٧٦م: ١٩٨و١٩٧)

وتشير الدراسات إلى أن مسرح النقال انتشر بين الناس بعد الإسلام ولاسيما فى العصر الصفوى، واحتلّ مكانة متميّزة فى المجتمع، وقام النقالون بإعادة قراءة الملاحم الحماسية والغنائية للناس. (آژند، ١٣٧٣ش: ٢٠)

ر. بقال بازى (= مسرح البقال): وهو من المسرحيات التقليدية التى كان يمثل فيه البقّال البخيل ومساعده المضحک الکسول وکثیر النسیان، حیث کانا یُضحکان الناس بأعمالهما. والحقيقة أنه فى هذا المسرح كان يقوم البقال ومساعده بتمثيلهما بغرض إضحاك المتفرجين. (المصدر نفسه: ١۴)

وهناك عروض وتمثيليات أخرى لم يبق منها شيء.

**۴. نشأة المسرح الحديث فى إيران**

أما المسرح الحديث فقد غرست جذوره فى أواسط عهد الدولة الصفوية بدءاً من المسرحيات المضحكة التى كانت تعتمد على تقليد القرويين السذّج والشخصيات الغريبة فى المجتمع الإيرانى، ثم امتلأت بالتدريج بالأحداث البسيطة والجزئية وركزّت على نماذج حيّة من الحياة والمجتمع. وقد ارتبط هذا الفن بالبلاط وانتقل إلى منازل الأشراف والأغنياء فى عهد ناصرالدين شاه القاجارى (١٨٢٩ – ١٨٩٢م) وبعودة المبعوثين من أوروبا بدأ تمثيل المسرحيات الغربية المترجمة وأقيمت المسارح الحديثة فى إيران.

(براون، ١٣٢٩ش: ٣٢٨)

عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربى الحديث ضمن سائر أشكال الآداب والفنون الأوربية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون(وكانت تدرس فيها الأساتذة الأجانب العلوم والفنون الجديدة) وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية.

ففى داخل مبنى دارالفنون بطهران ومنذ إنشائها عام ١٨٥١م، تمّ إنشاء قاعة على غرار مسارح أوروبا تتسع لحوالى ثلاثمائة متفرج بأمر من ناصرالدين شاه. ومما تجدر الإشارة إليه أن الممثلين كانوا يختارون عروض الفكاهة التى تلائم ذوق الملك، وتوافقه؛ وكان من الصعب عرض مسرحيات نقدية واجتماعية فى حضرته. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٣٥)

بدأت حركة ترجمة الآداب الغربية وأعمالها المسرحية منذ إنشاء دارالفنون وإيجاد قسم دار الترجمة فيه. وكان للمسرح الفرنسى الأثر الأكبر فى هذا المجال من خلال ترجمة أعمال موليير. ومن أوائل المسرحيات التى ترجمت إلى الفارسية، مسرحية «گزارش مردم گريز» (= التقرير يهرب منه الأنام) لموليير، وهى مسرحية شعرية ترجمها المترجم البارع ميرزا حبيب أصفهانى عام ١٨٦٥م. (آژند، ١٣٧٣ش: ٢٠-١٩)

وكان ميرزا آقا تبريزى أول كاتب ومؤلف مسرحى إيرانى؛ كتب ثلاث مسرحيات قصيرة باللغة الفارسية عام ١٨٦٦م، ونشر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م. وقد استعان تبريزى بفن الكتابة المسرحية فى طرح آرائه السياسية والفلسفية ومساوئ الإقطاع والاستبداد، علماً أن الكاتب فتحعلى آخوند زاده كان رائد الكتابة المسرحية فى إيران وتأثر بمسرحيات موليير؛ فقد كتب مسرحية «حكايت ملا ابراهيم خليل كيمياگر» (=حكاية الشيخ إبراهيم الخليل عامل الكيمياء) على غرار المسرحيات الغربية باللغة التركية فى عام ١٨٥٠م، ثم ترجمت هذه المسرحية ومسرحياته الأخرى إلى الفارسية على يد ميرزا جعفر قراجه داغى. وكان آخوند زاده أول كاتب مسرحى فى آسيا بوجه عام وفى إيران بوجه خاص، وهو الذى روج لكتابة المسرحية بأسلوب غربى، وقد عُرف بموليير الشرق. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ١١٠)

وبعد الحرب العالمية الثانية حدث انقلاب فى المسرح الإيرانى وازدهرت حركة التأليف والترجمة للمسرح، وظهرت الفرق المسرحية القوية، ومع دخول التلفزيون إلى المجتمع الإيرانى زاد الاهتمام بالمسرح، وأنشئت كليات للمسرح والسينما فى أكثر المدن الإيرانية.

## النتيجة

إن الشرق كان وما زال مهدا للحضارة والثقافة والفن، لكن جعلتنا سيطرة المستعمرين متخلفين وجاهلين لثقافتنا وحضارتنا، فقد سلبوا منا كل المكتسبات الثقافية والفنية والعلمية، وهم الآن يصدرون لنا الثقافة والفن مع تحوير طفيف، ويدّعون أن هذا شيء جديد ويقدّمونه لنا على أنه إضافة جديدة إلى عالم المعرفة.

وإذا أمعنا النظر فى التقاليد والظواهر المسرحية للشعب الإيرانى القديم نجد أنهم- رغم قلة الإمكانيات- استخدموا فى التمثيل من العلامات والرموز والدمى والأقنعة ما كان له أكبر الأثر فى تطور المسرح والأدب المسرحى.

## المصادر والمراجع


آرين پور، یحیی. ۱۳۷۲ش. *از صبا تا نیما*. تهران: انتشارات زوّار.

آژند، یعقوب. ۱۳۷۳ش. *نمایشنامه نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۲۰ ش*. تهران: نشر نی.

ایوبیان، عبدالله. ۱۳۴۱ش. «*میرنوروزی، میرمیرین*». **مجله دانشکده ادبیات تبریز**. شماره ۱.

براون، ادوارد. ۱۳۲۹ش. *تاریخ ادبیات ایران*. تر: رشید یاسمی. تهران: مروارید.

بیضایی، بهرام. ۱۳۸۵ش. *نمایش در ایران*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشن‌گران ومطالعات زنان.

جنتی عطایی، ابوالقاسم. ۱۳۳۳ش. *بنیاد نمایش در ایران*. تهران: صفی علیشاه.

چرولی، انریکو. ۱۳۶۷ش. *نمایش در ایران*. تر: جلال ستاری. تهران: انتشارات نمایش.

دورانت، ویلیام جیمز. ۱۳۶۵ش. *تاریخ تمدن*. تر: احمد آرام. تهران: سازمان انتشارت وآموزش انقلاب اسلامی.

رضوانی، مجید. ۱۳۵۷ش. *خاستگاه اجتماعی هنرها*. به کوشش فیروز شیروانلو. تهران: فرهنگسرای نیاوران.

سخنور، جلال. ١٣٧٣ش. *تئاتر وهنرهای نمایشی*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد تهران.
علوب، عبدالوهاب. ٢٠٠٠ م. *المسرح الإيراني*. القاهرة: مركز الدراسات الشرقية.
عناصری، جابر. ١٣٦۶ش. *درآمدی بر نمایش ونیایش در ایران*. تهران: جهاد دانشگاهی.
غریب پور، بهروز. ١٣٨۴ش. *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
ملک پور، جمشید. ١٣۶٣ش. *ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: توس.
ملکم، سرجان. ١٨٧۶م. *تاریخ ایران*. تر: میرزا حیرت. تهران: سعدی.
همایونی، صادق. ١٣۶٨ش. *تعزیه در ایران*. شیراز: انتشارات نوید.